



**HAL**  
open science

## Représentations du désordre dans *Melymbrosia* et *The voyage out* de Virginia Woolf

Monica Latham

► **To cite this version:**

Monica Latham. Représentations du désordre dans *Melymbrosia* et *The voyage out* de Virginia Woolf. *Le désordre*. Journées d'étude du Cercle des Linguistes Anglicistes 2 et 3, Dec 2006, Nancy, France. pp.125-142. hal-04688877

**HAL Id: hal-04688877**

**<https://hal.science/hal-04688877v1>**

Submitted on 5 Sep 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# REPRÉSENTATIONS DU DÉSORDRE DANS *MELYMBROSIA* ET *THE VOYAGE OUT* DE VIRGINIA WOOLF

Monica Latham

IDEA, Nancy-Université

The process of creation is inevitably preceded by phases of disorder. Genetic criticism takes a particular interest in this rich chaos, and in the preparatory documents which give us an insight into the beginning of the writing process, its development and metamorphoses; in other words, the way in which a work gradually forms. This material mess (drafts, manuscripts, abandoned versions, crossings-out, added words) is a source of anguish for Virginia Woolf who wants to put some order into the creative chaos by trying to give a definitive form to her first novel. This article examines not only this attempt to put things in order, but also a particular case related to disorder: I will look at how Virginia Woolf tries out different linguistic and stylistic means to create disorder in the thoughts and consciousness of her characters (stream of consciousness technique, repetitions, etc). Through experimentation from one version to another, some typically modernist techniques begin to appear. A double creative phenomenon will be examined in order to find out how Virginia Woolf conciliates these two aspects of disorder: putting order into the different versions, searching for the balance found in the final edition of *The Voyage Out* while at the same time, within this relative order, voluntarily creating an illusion of disorder to represent the chaotic way in which her characters' thoughts function, especially during the scenes of delirium and nightmare.

*Monica Latham (anciennement Girard) est Maître de Conférences à l'Université de Nancy 2. Elle a soutenu sa thèse de doctorat intitulée « De Melymbrosia (1908) à The Voyage Out (1915) : l'invention allotropique du projet woolfien d'écriture » en 2003 à l'Université Nancy 2. Actuellement elle travaille à une série d'articles sur Virginia Woolf dans une perspective génétique. Elle s'intéresse également à la littérature britannique contemporaine et a publié des articles sur la production et la réception de romans postmodernistes.*

## Introduction

La question du désordre concernant le premier roman de Virginia Woolf doit être envisagée dans un contexte particulier de mise en ordre : tout d'abord, il est important de s'intéresser à la volonté de l'auteure de mettre de l'ordre dans le désordre créatif et de donner une forme à son roman. Ensuite, à l'intérieur de ce texte constamment manipulé et retravaillé, il faut explorer les tentatives de l'auteure de créer délibérément une impression de désordre pour produire des effets particuliers afin de saper la représentation conventionnelle de la fiction victorienne et edwardienne et traduire l'expérience dans un langage apte à exprimer ses complexités. Ainsi, nous nous interrogerons sur un double phénomène créatif, à savoir comment Virginia Woolf concilie-t-elle ces deux aspects liés au désordre : mettre de l'ordre dans les différentes versions, à la recherche de l'équilibre matérialisé par l'édition finale de *The Voyage Out* et en même temps, à l'intérieur de cet ordre relatif, créer par endroits volontairement une illusion de désordre pour représenter le fonctionnement chaotique de la pensée et de l'inconscient des personnages, surtout pendant les scènes de la maladie, du délire et du cauchemar.

Des phases de désordre précèdent toute création. La réécriture incessante du premier roman de l'auteure est vue comme un moyen de mettre de l'ordre dans le désordre imaginatif et matériel des versions qui abondent pendant la phase rédactionnelle. Ce désordre matériel est une source d'angoisse pour Virginia Woolf qui, entre 1908 et 1915, repousse de nombreuses fois la publication et tente encore et encore de maîtriser le chaos créatif avant de présenter son roman au public.

La critique génétique s'intéresse tout particulièrement à ce désordre fécond, aux documents préparatoires qui nous offrent un aperçu de l'écriture à l'état naissant, de son développement, de ses métamorphoses, en un mot, de la formation progressive d'une œuvre. On parle du *désordre* et même du *chaos* de la création parce que l'œuvre contient des milliers de pages de brouillons manuscrits, tapuscrits, documents préparatoires qui témoignent des efforts de l'auteure pour mettre en forme son roman.

La complexité du parcours d'écriture transparaît dans le parcours scriptural. La trajectoire d'écriture n'est pas linéaire, mais se compose de retours en arrière, de va-et-vient, de décalages, de transpositions, de reformulations, d'effacements, de remplacements, d'abandons. Des versions successives se concurrencent et se superposent. L'univers de la page écrite porte les traces visuelles du désordre de la composition : des ratures, des rajouts, l'utilisation de la marge droite et gauche, l'écriture en tête-bêche, des traits horizontaux, obliques et verticaux, ou bien en forme de vague qui barrent un mot ou une phrase, des griffonnages qui rendent illisible la phrase biffée ou au contraire, une fine rayure qui annule un segment précis sans compromettre la lisibilité, des hachures obliques qui suppriment un paragraphe, des croix qui invalident une

page entière, etc<sup>1</sup>. L'espace graphique et scriptural doit être décrypté : le généticien traduit les indices spatiaux en marques temporelles et s'interroge dans un premier temps sur l'ordre et la chronologie des opérations d'écriture et ensuite sur les changements esthétiques et sur le réajustement du projet d'écriture de l'auteure. Grâce à l'avant-texte, on a la possibilité de connaître l'œuvre de l'intérieur, là où le chaos fécond laisse progressivement la place à l'ordre formel recherché par l'auteure. L'écriture chaotique des pages raturées laisse (entre)voir les caractéristiques de chaque version et les tentatives de l'écrivain pour mettre de l'ordre dans le désordre originel et petit à petit maîtriser son écriture.

Les écrivains utilisent deux méthodes de travail afin de mettre en quelque sorte de l'ordre dans le désordre créatif : premièrement, certains rédigent leur œuvre selon le principe de la programmation scénarique (écriture à programme). Dans ce cas, la fin est envisagée, planifiée, prévue, calculée, anticipée. Il existe tout un travail de conception préliminaire sous la forme de plans, scénarios, notes, lectures, etc. Par conséquent, il s'agit d'une écriture finalisante pendant laquelle l'écrivain fixe le but et les étapes. L'ordre est dans ce cas un principe extérieur ; l'écrivain applique les fondements de l'ordre dès le début du processus rédactionnel. Son œuvre grandit avec ces lois internes qui la guident et qui s'imposent en évitant le désordre. Le créateur tente de faire entrer l'œuvre dans un moule ordonné préétabli. L'ordre précède donc le désordre, du moins dans la vision qu'a l'auteure de sa propre œuvre. Deuxièmement, les écrivains pratiquent la méthode de la structuration rédactionnelle (écriture à processus) : dans ce cas particulier, la fin, comme l'œuvre entière, se construit au fur et à mesure. Il n'y a pas de programmation initiale, et l'œuvre ne s'appuie sur aucun schéma écrit. L'ordre se construit donc au fur et à mesure, n'est pas préétabli. On ne part pas d'une vision ordonnée de l'œuvre ; l'ordre prend naissance graduellement à l'intérieur du désordre, en repoussant progressivement celui-ci au fur et à mesure que la forme s'invente. Ici, on peut affirmer que c'est le désordre qui précède l'ordre et après un bras de fer constant et des principes organisateurs qui s'imposent progressivement, après des essais successifs, des tentatives avortées, des culs-de-sac, des faux-départs mais aussi après des trouvailles et des expériences réussies, l'ordre triomphe. Le désordre est par conséquent le laboratoire où l'œuvre prend forme.

La méthode de travail de Virginia Woolf pour *The Voyage Out* s'apparente plutôt au deuxième cas : l'écrivain n'a pas de projet prédéfini, n'a pas de plan qu'elle met par écrit, comme elle le fera plus tard pour *Jacob's Room*, *To the Lighthouse* ou bien *The Waves*, lorsqu'une certaine vision de la forme globale de l'œuvre précède le début de la rédaction. Peut-être est-ce parce que *The Voyage Out* est son premier roman, roman d'apprentissage où elle tente d'exprimer ses premières intuitions dans l'art du roman, que l'auteure n'exprime

---

<sup>1</sup> Pour une typologie de la rature, voir De Biasi (1996 : 17-46)

pas encore d'emblée une vision globale et organisatrice du roman à venir. L'écriture se cherche et se met en place par elle-même. C'est une élaboration progressive qui obéit à des principes organisateurs variés ; le projet de l'auteure se redéfinit et se corrige à chaque phase de rédaction d'où, à chaque fois, se dégage sa vision d'un certain ordre formel. La comparaison de toutes ces variantes intermédiaires avec la version finale nous permet de nous poser la question de la prévalence définitive de l'ordre et aussi, de la façon dont cet ordre a été établi.

Il s'agit par conséquent d'essayer de dégager des principes organisateurs qui accompagnent le projet d'écriture à chaque étape du processus rédactionnel. L'ordre instauré dans une version intermédiaire n'est que relatif, puisqu'une autre version se profile. Il convient donc de souligner l'instabilité et la précarité de l'ordre établi. A chaque fois qu'une version est refusée, l'ordre et la forme sont remis en cause. L'auteure met successivement de l'ordre dans le désordre créatif, en essayant de donner une forme définitive à son premier roman qui, après onze versions abandonnées et sept années de réécriture, sera jugé satisfaisant afin d'être publié et donné à lire au public. Les étapes de la création sont donc une quête permanente de l'équilibre, de l'ordre, matérialisée par l'édition finale de *The Voyage Out*.

L'itinéraire du premier roman de Virginia Woolf est composé de versions qui se succèdent et qui se nourrissent les unes des autres mais deviennent également les déchets de la suivante. L'auteure ajoute des strates d'écriture successives correspondant à de nouvelles perceptions artistiques, réflexions et expériences personnelles, enrichissant et nourrissant ainsi son roman. L'ordre s'établit au fur et à mesure des réécritures successives. Cet ordre répond aux questions esthétiques et aux exigences formelles de la narration (par exemple, Virginia Woolf retravaille la voix narrative à la recherche du ton juste, elle tente de créer des liens et des charnières verbales et structurelles, elle refait l'architecture des chapitres pour répondre à une vision de fluidité<sup>2</sup>). La trajectoire du roman est par conséquent corrigée et ajustée en permanence.

A l'intérieur de cette tentative formelle d'instaurer l'ordre, un cas particulier relatif au désordre sera examiné : il s'agit de la façon dont Virginia Woolf cherche différents moyens linguistiques et stylistiques pour rendre le désordre des pensées et des consciences de ses personnages. Ainsi, nous essayerons de montrer qu'à travers les essais et les tâtonnements d'une version à l'autre, des techniques typiquement modernistes commencent à se profiler.

Les préoccupations modernistes de l'auteure se font ressentir dans les versions antérieures de son premier roman intitulé *Melymbrosia* jusqu'en 1910 lorsque l'auteure le rebaptise *The Voyage Out*. Ces intuitions à la phase embryonnaire seront formulées plus tard dans son essai « Modern Fiction » (1919). A travers ses tâtonnements et expériences formelles et techniques elle a

---

<sup>2</sup> Pour une analyse détaillée des différentes versions, voir M.Girard (2007).

déjà le souci de donner l'impression de désordre dans un roman censé représenter « la vie » qui n'est pas, comme l'auteure l'exprimera clairement dans « Modern Fiction », quelque chose d'ordonné, symétrique, mais un halo lumineux, une enveloppe semi-transparente ; c'est la tâche de l'écrivain de retracer ce désordre apparent et reproduire l'impact des événements extérieurs sur la conscience<sup>3</sup>. L'écrivain se donne la tâche de transcrire la vie intérieure, lieu de rencontre chaotique d'une myriade d'impressions. Virginia Woolf ressent la nécessité de rendre par écrit le désordre, car il fait bien partie intégrante de sa vision artistique.

## 1 Le mouvement de la pensée

Les expérimentations formelles ont lieu à différents stades de la composition du roman<sup>4</sup>. L'écrivain envisage d'exprimer le tourbillon désordonné des pensées de Terence Hewet dans la Version C<sup>5</sup> de *Melymbrosia*. Elle s'attache à transformer en mots la pensée crue, immédiate, directe et incontrôlée du personnage. Les ébauches de la première tentative d'utilisation de ce qui sera appelé plus tard la technique du « stream of consciousness » est encore à l'état expérimental. Il s'agit de l'emploi du monologue intérieur, encore assez organisé et narrativisé (ou bien « pas assez désordonné » comme dans les romans ultérieurs), à cette phase de la composition. Le monologue rapporté est toujours intérieur au sens énonciatif puisqu'il ne s'adresse à aucun locuteur autre que le personnage qui parle ou pense, et ce, même lorsqu'il est audible. Le discours de Terence nous dévoile son agitation intérieure :

He stopped half way down the lane and drew in a great breath of air. And the excitement, the romance, the richness of it all! Looking about him in the dark he stumbled into a line of poetry; he could not remember how it went, "Out of the dark what shapes shall be born. What monstrous impossible terrible shapes" – Shapes of men and griffons and great reptiles covered with green and golden scales, dripping with blood – he broke into a run, and began adding any words, that came into his head at random as he ran, swinging from side to side, down the hill. "And houses and cities, great houses with lamps in them where men sit at work all night, and faces standing in long queues in the street faces that are

---

<sup>3</sup> [...]Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible? [...]Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness. Woolf (1987 : 106-107).

<sup>4</sup> Plusieurs versions seront prises en compte : version B (*Melymbrosia*), Version C (Later Typescript) et Version Finale.

<sup>5</sup> Version écrite entre 1911-1915. Pour une chronologie des versions de ce roman, voir De Salvo (1979 et 1982).

not altogether happy, there are a great many of them faces of old men come from the suburbs in omnibuses to stand in the pit and see dancing girls, and girls and pedlars arranging their baskets under the arches, and the traffic the omnibuses the trains, and the tram lines, and Rachel Vinrace Rachel Vinrace lying on the ground and looking at the stars, all so lovely so unspeakably lovely, and here am I plunging through them all, like an elephant in the jungle and stripping branches as I go, roaring roaring," he snatched at the twigs of a bush by the roadside, "roaring innumerable words lovely words about innumerable things, running down hill and talking nonsense aloud to myself, about roads and leaves and lights and women coming out into the darkness and leaning upon it, and speaking into it, words like birds voices stirring in their sleep, – chill, cold, the tide of air, and the lights are flowers and the trees are roots, and this immense wide dream with the moving shapes and all so spacious and so hospitable for me running along and talking nonsense aloud to myself when I ought to be in bed, snoring and forgetting all about these immense shapes and voices and women coming out and leaning against the night, "The dreams and the realities" he repeated, as he walked up to the hall door. He opened the door; his eyes were dazed; his hands very cold, and his brain excited yet half asleep. It was all just as he had left it, except that everyone had gone to bed. There were the chairs turned towards each other, where people sat talking, the empty glasses, and the newspapers scattered on the floor. As he shut the door he felt suddenly shrivelled up. It was all very bright and small<sup>6</sup>.

La façon dont l'enchaînement des pensées qui se font audibles fonctionne est expliquée par le narrateur : « [...] and began adding any words, that came into his head at random as he ran ». On note l'immédiateté de l'avalanche chaotique ou le flux de pensée crue et désordonnée exprimée par Terence. Le discours du personnage est caractérisé par très peu de ponctuation (surtout par l'absence des virgules) et une syntaxe qui prolifère avec des ramifications et des embranchements qui semblent sans fin, afin de donner l'impression que le flux verbal suit l'immédiateté de la pensée. Des préoccupations typiquement modernistes et une technique narrative qui reflète ces préoccupations se mettent ainsi en place. Dans la transcription de la conscience du personnage, le narrateur laisse la place à l'univers verbal idiosyncratique du personnage<sup>7</sup>, à ses compétences linguistiques ; le flux verbal appartient au domaine mental de Terence, bien qu'accompagné par une voix narrative qui sert de référence en guidant le lecteur. Lorsque l'on compare ces lignes avec la toute première version du roman (Version A commencée en 1908), on peut mesurer l'énorme progrès et l'évolution de la maîtrise narrative de l'écrivain. En effet, dans les 20 premières pages qui subsistent de cette version abandonnée, la voix narrative discordante faisait irruption constamment dans le récit. Cette maladresse avait pour effet de sortir le lecteur du cadre du récit et brisait la matrice narrative par

<sup>6</sup> Cité par De Salvo (1980 : 80-81).

<sup>7</sup> D. Cohn donne une définition du monologue narrativisé: « a prevailing method for rendering consciousness when the narrator is willing to entrust the presentation of the inner life to the character's own verbal competence ». D. Cohn (1978:40).

l'insertion de commentaires métanarratifs. Dans la Version C, la voix narrative se fond harmonieusement dans le monologue intérieur du personnage<sup>8</sup>.

Cependant, dans la version finale l'auteure reprend ce passage de la Version C et le transforme encore une fois. Terence exprime tout ce qui lui vient à l'esprit, mais le flux verbal rendu entièrement dans le passage de la Version C est abrégé, condensé et encore davantage maîtrisé et encadré par la voix narrative qui prend davantage en charge le discours du personnage :

After standing still for a minute or two he turned and began to walk towards the gate. With the movement of his body, the excitement, the romance and the richness of life crowded into his brain. He shouted out a line of poetry, but the words escaped him, and he stumbled among lines and fragments of lines which had no meaning at all except for the beauty of the words. He shut the gate, and ran swinging from side to side down the hill, shouting any nonsense that came into his head. 'Here I am,' he cried rhythmically, as his feet pounded to the left and to the right, 'plunging along, like an elephant in the jungle, stripping the branches as I go (he snatched at the twigs of a bush at the roadside), roaring innumerable words, lovely words about innumerable things, running downhill and talking nonsense aloud to myself about roads and leaves and lights and women coming out of the darkness – about women – about Rachel, about Rachel.' He stopped and drew a deep breath. The night seemed immense and hospitable, and although so dark there seemed to be things moving down there in the harbour and movement out at sea. He gazed until the darkness numbed him, and then he walked on quickly, still murmuring to himself. 'And I ought to be in bed, snoring and dreaming, dreaming, dreaming. Dreams and realities, dreams and realities, dreams and realities,' he repeated all the way up the avenue, scarcely knowing what he said, until he reached the front door. Here he paused for a second, and collected himself before he opened the door. (*The Voyage Out* : 172)

Voici deux exemples pour comparer quelques aspects qui changent d'une version à l'autre :

<i>Melymbrosia – Version C</i>	<i>The Voyage Out</i>
And the excitement, the romance, the richness of it all!	With the movement of his body, the excitement, the romance and the richness of life crowded into his brain.
roaring innumerable words lovely words about innumerable things	roaring innumerable words, lovely words about innumerable things

Dans le premier exemple, l'explication donnée par le groupe verbal rend la phrase de la version finale plus complète. Cependant, la phrase elliptique

<sup>8</sup> « [the narrated monologue] may be most succinctly defined as the technique for rendering a character's thought in his own idiom while maintaining the third person reference as the basic tense of narration. This definition implies that a simple transposition of grammatical person and tense will 'translate' a narrated into an interior monologue. Such translations can actually be applied as a kind of litmus test to confirm the validity of a reader's apprehension that a narrative sentence belong to a character's rather than to a narrator's mental domain. » (Cohn, 1978 : 100-101).



exclamative de la Version C reproduisait mieux la pensée qui, en réalité, n'est jamais formulée comme un discours écrit et cohérent. Dans le deuxième exemple, la virgule rajoutée dans la version finale est de nouveau une tentative de mettre de l'ordre dans un discours censée transcrire la pensée qui, normalement, n'obéit pas à la ponctuation. Sans virgule, l'avalanche désordonnée de la pensée et du discours intérieur en train de prendre forme était mieux reproduite.

Dans *Melymbrosia*, les mots s'enchaînent plus librement et le discours de Terence prend de plus en plus d'ampleur avec l'empilement des propositions liées par la conjonction « and », jusqu'à la chute finale, « The dreams and the realities ». Dans *The Voyage Out*, l'auteure s'éloigne du discours intérieur trop désordonné qui s'appuyait sur le surenchérissement de la parole et qui suivait les méandres de la pensée ; en échange, d'autres techniques sont employées, notamment celle de la répétition. Dans la deuxième colonne du tableau, voici ce qui reste du flux verbal de *Melymbrosia* :

<i>Melymbrosia – Version C</i>	<i>The Voyage Out</i>
<p>And houses and cities, great houses with lamps in them where men sit at work all night, and faces standing in long queues in the street faces that are not altogether happy, there are a great many of them faces of old men come from the suburbs in omnibuses to stand in the pit and see dancing girls, and girls and pedlars arranging their baskets under the arches, and the traffic the omnibuses the trains, and the tram lines, and Rachel Vinrace Rachel Vinrace lying on the ground and looking at the stars, all so lovely so unspeakably lovely, and here am I plunging through them all, like an elephant in the jungle and stripping branches as I go, roaring roaring," he snatched at the twigs of a bush by the roadside, "roaring innumerable words lovely words about innumerable things, running down hill and talking nonsense aloud to myself, about roads and leaves and lights and women coming out into the darkness and leaning upon it, and speaking into it, words like birds voices stirring in their sleep, – chill, cold, the tide of air, and the lights are flowers and the trees are roots, and this immense wide dream with the moving shapes and all so spacious and so hospitable for me running along and talking nonsense aloud to myself when I ought to be in bed, snoring and forgetting all about these immense shapes and voices and women coming out and leaning against the night, "The dreams and the realities" [...]</p>	<p>[...] 'Here I am,' he cried rhythmically, as his feet pounded to the left and to the right, 'plunging along, like an elephant in the jungle, stripping the branches as I go (he snatched at the twigs of a bush at the roadside), roaring innumerable words, lovely words about innumerable things, running downhill and talking nonsense aloud to myself about roads and leaves and lights and women coming out of the darkness – about women – about Rachel, about Rachel.</p> <p>[...] 'And I ought to be in bed, snoring and dreaming, dreaming, dreaming. Dreams and realities, dreams and realities, dreams and realities,' [...]</p>

L'obsession des mots, par leur répétition incessante, est mise en valeur dans la version finale. Ainsi, l'auteure traduit différemment le tourment intérieur de son personnage. Dans ce cas, le raccourcissement des phrases et la répétition lui semble plus économique et efficace que la verbosité proliférant dans la version précédente. Le désordre verbeux de la pensée est remplacé par un autre discours dont le principe organisateur majeur est la répétition. La première version privilégie l'exhaustivité du discours dans l'ordre (ou plutôt le désordre) dans lequel la pensée se forme, s'articule ou s'agence dans l'esprit du personnage ; la deuxième favorise la concision par le truchement de la répétition qui amplifie le pouvoir des mots retentissant dans un discours plus ordonné et condensé.

L'auteure timorée semble reculer devant la technique novatrice qui réussissait parfaitement à exprimer le désordre de la pensée dans la première version, peut-être par peur d'aller trop loin et de perdre le lecteur dans le labyrinthe du discours de Terence et de bouleverser les habitudes de lecture du public. Il faudra attendre les romans suivants, surtout à partir de *Mrs Dalloway*, pour que Virginia Woolf transcrive la vie intérieure, lieu de rencontre chaotique d'une myriade d'impressions sans nécessairement ressentir le besoin de mettre de l'ordre, mais accepter de rendre le désordre tel quel.

## 2 Le tourment des visions cauchemardesques

La répétition, qui, au fur et à mesure des réécritures du roman se confirme être le moyen technique privilégié utilisé par Virginia Woolf pour exprimer le désordre des pensées des personnages, est de nouveau utilisée dans la scène du délire, où l'auteure s'attache à transcrire les visions obsessionnelles et désordonnées de l'héroïne atteinte d'une fièvre sur son lit de mort. Les notions d'instabilité et de désordre extérieur se reflètent dans le mouvement intérieur des pensées chaotiques de Rachel. Toute la scène repose sur la répétition et l'écho, au niveau narratif, mais aussi lexical, rhétorique, thématique ou symbolique. L'écriture s'apparente au mouvement déferlant de la mer, car le récit arrive par vagues successives d'images et de thèmes récurrents. Comparé aux versions précédentes de *The Voyage Out*, le roman final s'affirme clairement comme un roman de la répétition, de l'obsession et de l'épuisement verbal.

The afternoon was very *hot*, so *hot* that the breaking of the waves on the shore sounded like the repeated sigh of some exhausted creature, and even on the terrace under an awning the bricks were *hot*, and the *air danced* perpetually over the *dry* grass. The red flowers in the stone basins were drooping with the *heat*, and the white blossoms which had been so smooth and thick only a few weeks ago were now *dry*, and their edges were curled and yellow. [...] It was too *hot* to talk, and it was not easy to find any book that would withstand the power of the sun. [...] The words, in spite of what Terence had said, seemed to be laden with

meaning, and perhaps it was for this reason that it was painful to listen to them; they sounded *strange*; they meant different things from what they usually meant. [...] Owing to the heat and the *dancing air* the garden too looked *strange*. (*The Voyage Out* : 308-309<sup>9</sup>)

Dans ce passage extrait de la version finale, le narrateur insiste sur les adjectifs pour qualifier l'atmosphère extérieure et l'état de la nature (« hot », « dry »), et pour rendre compte du changement interne de l'état de Rachel, en particulier de la nouvelle façon dont elle perçoit le monde à travers le prisme de sa maladie (« strange »). Avant même d'entrer dans le délire de Rachel, la douleur incessante ressentie par l'héroïne dans son corps se traduit, d'un point de vue narratif, par l'emploi des mêmes mots, utilisés et réutilisés jusqu'à épuisement. L'épuisement physique et mental de l'héroïne trouve ainsi une correspondance sur le plan verbal. Les différentes voix répétant les mêmes mots font que la douleur se manifeste comme un écho oppressant et lancinant :

She decided that she would wait until he came to the end of a stanza, and if by that time she had turned her *head* this way and that, and it *ached* in every position undoubtedly, she would say very calmly that her *head ached*. ...

But her *head ached*; it *ached* whichever way she turned it.

She sat up and said as she had determined, 'My *head aches* so that I shall go indoors.'

He was half way through the next verse, but he dropped the book instantly.

'Your *head aches*?' he repeated. (*The Voyage Out* : 309<sup>10</sup>)

Ce type d'écho s'ajoute à la résonance créée par les mots du poème que lit Terence. Ceux-ci infiltrent les pensées de Rachel et reviennent sans cesse hanter son esprit. Rachel s'efforce de se souvenir des vers du poème, obsédée par la mise en ordre des adjectifs à l'intérieur de ces derniers :

Her chief occupation during the day was to remember how the lines went:

Under the glassy, cool, translucent wave,  
In twisted braids of lilies knitting  
The loose train of thy amber dropping hair;  
And the effort worried her because the adjectives persisted in getting into the wrong places. (*The Voyage Out* : 311)

Ce passage intertextuel reviendra encore et encore pendant la scène de la maladie et du délire. La répétition dans la version finale du roman s'étend au-delà du niveau lexical ou phrastique, au point de contaminer et d'envahir la diégèse. Ainsi, les scènes précédentes qui ont marqué Rachel viennent-elles s'inscrire ou se réinscrire dans l'épisode du délire. La stratégie de Virginia Woolf consiste à relier les moments forts vécus par l'héroïne : les répétitions des

<sup>9</sup> Mes italiques.

<sup>10</sup> Mes italiques.

épisodes forment un motif en écho qui lie toutes les images désordonnées et cauchemardesques dans la conscience du personnage. Le désordre, la confusion et le bouleversement mental vécus par l'héroïne se retrouvent ainsi à l'intérieur d'une sorte de cohérence diégétique, par la création de liens et d'échos entre tous les épisodes traumatiques.

Il existe ainsi des correspondances entre son rêve quelques chapitres plus tôt et son cauchemar, des images obsessionnelles qui la tourmentent, comme par exemple celle du tunnel qui se resserre, l'enferme et l'emprisonne. L'état hallucinatoire se rapproche ainsi de l'état onirique.

*She dreamt that she was walking down a long tunnel, which grew so narrow by degrees that she could touch the damp bricks on either side. At length the tunnel opened and became a vault; she found herself trapped in it, bricks meeting her whenever she turned, alone with a little deformed man who squatted on the floor gibbering, with long nails. The wall behind him oozed with damp, which collected into drops and slid down. (The Voyage Out : 68<sup>11</sup>)*

*In order to get rid of this terrible stationary sight Rachel again shut her eyes, and found herself walking through a tunnel under the Thames where there were little deformed women sitting in archways playing cards, while the bricks of which the wall was made oozed with damp, which collected into drops and slid down the wall. But the little old women became Helen and Nurse McInnis after a time, standing in the window together whispering, whispering incessantly. (The Voyage Out : 313<sup>12</sup>)*

Des femmes difformes se substituent au petit homme déformé qui apparaît dans son rêve. A leur tour, les femmes anonymes se métamorphosent en Helen et Nurse McInnis. Il s'agit en fait d'une démultiplication de la difformité féminine qui remplace la bestialité masculine. Le dédoublement, que ce soit verbal (« whispering, whispering ») ou physique devient obsessionnel. La multiplication et la multiplicité sont des caractéristiques du délire ou désordre mental de l'héroïne, de même que la prolifération et l'amplification de détails sinistres et terrifiants.

La répétition devient ainsi une composante essentielle de la technique narrative woolfienne dans *The Voyage Out* et se poursuivra par la suite dans toute sa prose romanesque. Elle prend des formes diverses et variées. Par exemple, dans la même scène, on décèle deux manières linguistiques d'exprimer la routine qui s'installe à la villa pendant la maladie de Rachel :

*Twice every day he went in to sit with Rachel, and twice every day the same thing happened. [...] Sitting by her side he would tell her what he had been doing, using his natural voice to speak to her, only a few tones lower down than usual [...] (The Voyage Out : 313<sup>13</sup>)*

<sup>11</sup> Ce passage correspond au rêve de l'héroïne. Mes italiques.

<sup>12</sup> Ce passage correspond aux hallucinations de l'héroïne. Mes italiques.

<sup>13</sup> Mes italiques.

Tout d'abord, il s'agit de la phrase binaire qui marque l'habitude de Terence de rendre visite à Rachel dans sa chambre deux fois par jour. Les deux propositions sont coordonnées par la conjonction « and » et débutent d'une façon similaire avec l'adverbe « twice », qui dénote l'idée de répétition, de monotonie et de régularité des visites. Ensuite, il faut noter l'emploi du verbe modal « would » qui a ici une valeur fréquentative et qui traduit une caractéristique récurrente du sujet. Virginia Woolf a le souci de varier les techniques narratives mais aussi les moyens linguistiques pour rendre la répétition dans *The Voyage Out*.

Un des passages clés du désordre de l'obsession délirante de l'héroïne est repris dans la version finale avec des changements notables. Dans *The Voyage Out*, l'auteure privilégie nettement la répétition et l'accumulation des images tout en fondant son écriture sur l'ancienne version, en la développant et en unifiant trois paragraphes consacrés au délire du personnage en un seul paragraphe. La refonte structurelle s'accompagne d'un travail sur la répétition :

But he saw that she was too much absorbed in watching to see whether the things rolled off the edge of the hill to pay any attention to him and it hurt him so profoundly that he left her. She was slightly relieved when he was gone, for his presence or Helen's interfered with her and she had to make an effort to remember them. Left alone she could give all her attention to the hot red quick sights that kept crossing her eyes. In the back of her mind she was convinced that it was of enormous importance that she should attend to these sights, but she was always being just too late to catch them, or unable to hear the last word they said. If she heard what was said something would happen, but the effort of seeing them and trying to hear and understand made her less and less able to remember what the important thing was; but she was goaded on by a sense that she must attend.

One afternoon she was unable to keep Helen's face distinct from the other faces. She tried to, had a sensation of slipping, and fell into a great crowd of red moving faces and loud voices. When Helen stood by her it was disturbing because she was generally out of proportion to the other heads. To the outer world it appeared that Rachel had lost consciousness. She herself was adventuring among strange sights with people whom she came to recognise; some she hated, some she thought ridiculous. The nature of what she was doing with them changed from hour to hour. It often happened that the real meaning of what she had done last only struck her as she was engaged in another adventure. The meaning of the whole was just about to come clear when invariably something happened which completely unsettled her mind again.

She began to be tormented by the sights, which now were always chasing her, and to try by swimming or jumping off high towers to escape from them. At last one afternoon she suffered sharp pain and found herself by a great dark pool into which she plunged. But it was not full of water but of a thick sticky substance which closed over her head. She saw nothing and heard nothing but a faint booming sound which was the sound of the sea rolling above her head. While all her tormentors thought that she was dead she knew she was not dead, strangely enough, though right under the sea. The little man with the hairy hands had spurted opium into her arm. (*Melymbrosia* : 226-227)

For six days indeed she had been oblivious of the world outside, because it needed all her attention to follow the hot, red, quick sights which passed incessantly before her eyes. She knew that it was of enormous importance that she should attend to these sights and grasp their meaning, but she was always being just too late to hear or to see something which will explain it all. For this reason, the faces, – Helen's face, the nurse's, Terence's, the doctor's, – which occasionally forced themselves very close to her, were worrying because they distracted her attention and she might miss the clue. However, on the fourth afternoon she was suddenly unable to keep Helen's face distinct from the sights themselves; her lips widened as she bent down over the bed, and she began to gabble unintelligibly like the rest. The sights were all concerned in some plot, some adventure, some escape. The nature of what they were doing changed incessantly, although there was a reason behind it, which she must endeavour to grasp. Now they were among trees and savages, now they were on the sea, now they were on tops of high towers; now they jumped; now they flew. But just as the crisis was about to happen, something invariably slipped in her brain, so that the whole effort had to begin over again. The heat was suffocating. At last the faces went further away; she fell into a deep pool of sticky water, which eventually closed over her head. She saw nothing and heard nothing but a faint booming sound, which was the sound of the sea rolling over her head. While all her tormentors thought that she was dead, she was not dead, but curled up at the bottom of the sea. There she lay, sometimes seeing darkness, sometimes light, while every now and then some one turned her over at the bottom of the sea. (*The Voyage Out* : 322)

L'écriture condensée et resserrée dans la version finale semble ici mieux décrire l'avalanche et le flux incessant des hallucinations. Le passage final écarte la sensation de fragmentation et de morcellement que la division en paragraphes avait créée. Dans *Melymbrosia*, la progression du délire se fait par étapes qui vont crescendo jusqu'à la vision suicidaire de la noyade, alors que dans *The Voyage Out*, le nouveau découpage en un seul paragraphe réussit à calquer le principe même du délire, qui ne connaît pas de barrières ni d'accalmie du tourment, avant que l'héroïne ne retrouve la paix au fond de la mer. Cette version et la nouvelle refonte structurelle semblent mieux représenter la sensation de désordre qui caractérise le délire.

Le rythme est plus accéléré et plus dense que dans *Melymbrosia*, où le délire était bien encadré par des blancs textuels au début et à la fin. C'est seulement après avoir reproduit en bloc l'intégralité du délire que l'auteure accorde un répit au récit, qui se manifeste par un blanc typographique, marquant ainsi la sortie du délire de Rachel et la reprise de l'histoire qui se passe dans le monde extérieur, monde duquel Rachel se sent de plus en plus coupée et éloignée. L'ajout et la surenchère d'images délirantes et obsessionnelles se font différemment dans les deux versions. Dans *Melymbrosia*, ceci se réalise principalement par l'intermédiaire du paragraphe qui a pour rôle de mettre en relation la division du temps (« one afternoon ») gouvernant les débuts des deuxième et troisième paragraphes et l'évolution des sensations de Rachel. D'un autre côté, dans *The Voyage Out*, où le narrateur insiste sur le fait que l'héroïne

n'est plus consciente du passage du temps, c'est l'enchaînement et la juxtaposition des phrases qui traduisent la continuité de son tourment intérieur, contribuant ainsi à l'effet d'accumulation de développement et de propagation des visions de délire; le flou et l'amalgame des visions ne peuvent évidemment plus être emprisonnés dans une organisation structurée en paragraphes. Le réarrangement des paragraphes contribue, par conséquent, à l'élaboration d'un sens nouveau que l'auteure veut transmettre. L'architecture structurelle change et entraîne une architecture narrative inédite, même si le contenu est quasi identique.

Voici trois exemples pour illustrer quelques différences entre les deux versions :

<i>Melembrosia – Version B</i>	<i>The Voyage Out</i>
Left alone she could give all her attention to <i>the hot red quick sights</i> that kept crossing her eyes.	For six days indeed she had been oblivious of the world outside, because it needed all her attention to follow <i>the hot, red, quick sights</i> which passed <i>incessantly</i> before her eyes.
The nature of what she was doing with them changed <i>from hour to hour</i> .	The nature of what they were doing changed <i>incessantly</i> , although there was a reason behind it, which she must endeavour to grasp.
She began to be tormented by the sights, which now were always chasing her, [...]	Now they were among trees and savages, now they were on the sea, now they were on tops of high towers; now they jumped; now they flew.

Dans le premier exemple, les adjectifs épithètes, placés en position pré-nominale et qui décrivent les visions, sont séparés par des virgules dans la version finale (« *the hot, red, quick sights* »). Comme dans l'exemple précédent concernant le désordre de la pensée de Terence, les virgules rajoutées dans la version finale constituent de nouveau une tentative de mettre de l'ordre dans un discours qui transcrit les visions obsessionnelles de l'héroïne. La caractérisation de ces visions se fait donc par touches successives. Du point de vue de la grammaire énonciative, l'usage ou l'absence de virgules traduit la position de l'énonciateur. L'absence de virgules entre les adjectifs indique une « série de propriétés présentes à des degrés divers comme définitives<sup>14</sup> ». Ce sont donc des indications neutres, contrairement au même segment nominal où les adjectifs sont séparés par des virgules. La présence de la virgule entre les adjectifs placés devant un nom signale l'intrusion et l'appréciation de l'énonciateur, « qui accorde plus ou moins d'importance à tel ou tel trait définissant le nom ainsi qualifié » (Souesme, 1992 : 233). D'après cette théorie, l'ordre des adjectifs dans *The Voyage Out* met en relief ce qui définit le mieux, d'après le narrateur, les visions de Rachel, et une hiérarchisation selon le point de vue de celui-ci. Rachel essaie de focaliser toute son attention sur les images torrides, rouges et fugaces qui défilent devant ses yeux et veut décoder leur

<sup>14</sup> J.C. Souesme (1992 : 233).

signification pour se rassurer. La vue est mise au service de la compréhension des phénomènes qui restent inexplicables.

Dans le deuxième exemple, le segment adverbial « from hour to hour » sera remplacé par l'adverbe « incessantly » pour faire écho au même adverbe utilisé au début du paragraphe. De nouveau, la tendance à recourir à la répétition pour reproduire la constance, la persévérance et la régularité des visions désordonnées se vérifie dans ce passage. Dans le troisième exemple, sous l'effet de l'opium administré par le médecin, le fait d'être tourmentée et poursuivie par des visions est également exprimé à l'aide de la répétition et de la juxtaposition des phrases reliées tantôt par des virgules, tantôt par des points virgules. Les images rapides et inquiétantes se succèdent d'une manière arbitraire et aléatoire dans la version finale.

En général, des rythmes binaires sont mis en place plus systématiquement dans la version finale, contrairement à la répétition occasionnelle de *Melymbrosia*. A ces phrases en écho s'ajoutent les paires verbales ou nominales antonymiques « hear » / « see », « light » / « darkness » qui renforcent la résonance, de même que l'insistance sur les adverbes de lieu, « over her head » et « at the bottom of the sea ». Virginia Woolf met ainsi en place un réseau d'échos complexe, qui se traduit par un travail extrêmement élaboré au niveau lexical et syntaxique. L'impression d'obsession, de répétition et de dédoublement passe également par l'emploi extensif de termes binaires et d'images contraires.

Le récit final est envahi par de nombreuses images obsédantes, liées essentiellement à la maladie et à la mort. Ce choix thématique s'accompagne de constructions syntaxiques qui mettent elles aussi en valeur la répétition et l'obsession. Il ne s'agit pas uniquement de l'obsession que Rachel éprouve pendant la maladie, obsession traduite au niveau du récit par l'emploi d'un réseau répétitif et symbolique ; il s'agit aussi de l'obsession de l'auteure quant à son texte dont le rythme de la narration s'accélère à mesure que la fin approche et acquiert de la densité avant de se calmer pour finalement s'épuiser. La répétition et le surenchérissement lexical, syntaxique et thématique, mènent finalement à l'épuisement et à la fin. Les passages ajoutés après la rédaction de *Melymbrosia* éclairent le projet de l'auteure. Tous les éléments nouvellement insérés enrichissent le texte final de motifs tels que le mouvement ascendant / descendant, la lumière et les phalènes, le fond de la mer, le plongeon, la noyade et la mort. Ces symboles seront largement repris et démultipliés dans les romans woolfiens ultérieurs. Après des expérimentations à différents stades du processus d'écriture, la figure de la répétition sera considérée comme le moyen le plus satisfaisant pour imiter le désordre intérieur de la pensée et des hallucinations des personnages. Paradoxalement, Virginia Woolf fait appel à une figure stylistique de l'ordre pour transcrire le désordre intérieur de ses personnages. Figure du recul et du compromis au début (car elle est initialement utilisée par l'auteure par peur de s'aventurer trop loin dans l'expérimentation), la



répétition semble fonctionner et s'adapter à différentes configurations du désordre.

## Conclusion

Après la publication de son roman, Virginia Woolf parle rétrospectivement de son projet dans une lettre à Lytton Strachey :

What I wanted to do was to give the feeling of a vast tumult of life, as various and *disorderly*<sup>15</sup> as possible, which should be cut short by the death, and go on again – and the whole was to have a sort of pattern, and be somehow *controlled*<sup>16</sup>. The difficulty was to keep any sort of coherence Virginia Woolf, *Letters II*: 82)

Il s'agit en fait de donner l'impression de désordre de la vie tumultueuse, mais par derrière, contrôler ce désordre. Derrière le désordre apparent se trouve bel et bien l'idée de l'ordre. Virginia Woolf désire mettre en place une structure ordonnée et une cohérence diégétique qui soutienne son projet de rendre la vie agitée, chaotique et décousue. Par conséquent, pour que le désordre puisse être compris pour ce qu'il est, il faut des supports narratifs et formels qui ne soient en eux-mêmes sujet à aucun désordre. Pour que le contenu puisse exprimer le tourbillon des pensées et le tourment des visions, la forme ou l'enveloppe qui les contient doit être maîtrisée ; l'auteure a peur que cette forme lui échappe et qu'elle ne soit jamais satisfaisante, d'où son obsession à la refaire encore et encore, à travers des réécritures successives.

---

<sup>15</sup> Mes italiques.

<sup>16</sup> Mes italiques.

## BIBLIOGRAPHIE

- BELL, Ann Olivier (ed), 1979-1985. *The Diary of Virginia Woolf*. 5 vol. Harmondsworth: Penguin.
- BELL, Quentin, 1972-1973. *Virginia Woolf. A Biography*. 2 vol. London: The Hogarth Press.
- COHN, Dorrit, 1978. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- DE BIASI, Pierre-Marc, 1996. « Qu'est-ce qu'une rature ? ». In ROUGE, Bertrand. *Ratures et Repentis*. Colloque du CICADA, Université de Pau. Pau : Presses Universitaires de Pau. p. 17-46.
- DE SALVO, Louise, 1980. *Virginia Woolf's First Voyage : A Novel in the Making*. Totowa, NJ: Rowman and Littlefield.
- GIRARD, Monica, 2007. « *The Voyage Out* de Virginia Woolf : L'odyssée de la traversée ou l'apprentissage de l'écriture romanesque ». In GUIGNERY, Vanessa; François GALLIX, *Pre- and Post-Publication Itineraries of the Contemporary Novel in English*. Paris: Éditions Publibook Université. p. 23-39.
- NICOLSON, Nigel; Joanne Trautmann Banks (eds), 1993. *The Letters of Virginia Woolf*. 6 vol. 1888-1912. London: Hogarth Press.
- SOUESME, Jean-Claude, 1992. *Grammaire anglaise en contexte*. Paris : Ophrys.
- WOOLF, Virginia, 1982. *Melymbrosia. An Early Version of The Voyage Out*. Ed Louise DeSalvo. New York: New York Public Library.
- WOOLF, Virginia, 1987. "Modern Fiction". In McNEILLIE, Andrew. *The Essays of Virginia Woolf II*. p. 106-107.
- WOOLF, Virginia, 1992. *The Voyage Out*. Harmondsworth: Penguin. First published by Duckworth and Co., 1915.